Holl

Camille Pissarro

U d'/ of Ottawa
39003002821857

CT
140
.P65
#56
1911

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

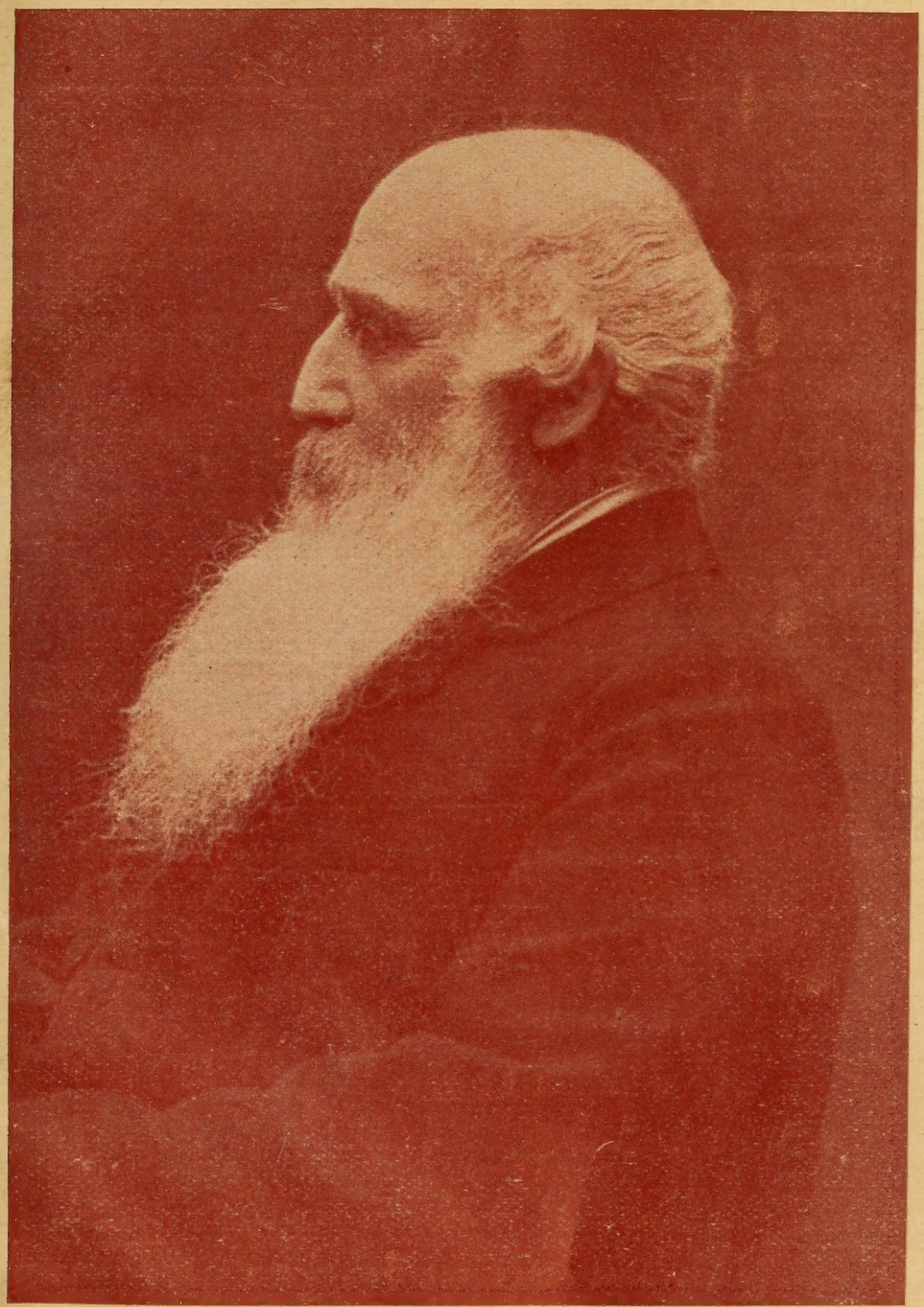
http://www.archive.org/details/camillepissarro00holl

TROISIÈME ANNÉE. — N° 56

Portraits d'Hier

Camille PISSARRO

Par J.-C. HOLL



Camille Pissarro.

Photo DURAND-RUEL.

30 CENTIMES

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
Universitas
BIBLIOTHECA
Ottawa
LIBRARY

PORTRAITS D'HIER

Etudes sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

Publication bi-mensuelle illustrée : le 1er et le 15 de chaque mois

NUMÉROS PARUS

Première Série : **Emile Zola**, par Victor Méric. — **Puvis de Chavannes**, par Léon Werth. — **Beethoven**, par Georges Pioch. — **Henrik Ibsen**, par François Crucy. — **Honoré de Balzac**, par Manuel Devaldès. — **Bakounine**, par Amédée Dunois.

Deuxième Série : **Baudelaire**, par Gaston Syffert. — **Jules Dalou**, par Paul Cornu. — **Gustave Flaubert**, par Henri Bachelin. — **P.-J. Proudhon**, par Maurice Harmel. — **Gustave Courbet**, par Maurice Robin. — **Gœthe**, par Raymond Darsiles.

Troisième Série : **Pierre Dupont**, par G. Clouzet. — **Pelloutier**, par Victor Dave. — **A. de Vigny**, par Han Ryner. — **Michelet**, par Elie Faure. — **Verlaine**, par A. Waseige. — **Léon Cladel**, par G. Normandy.

Quatrième Série : **Edouard Manet**, par Camille de Sainte-Croix. — **Constantin Meunier**, par M.-C. Poinsot. — **Eugène Delacroix**, par Maurice Robin. — **Clovis Hugues**, par Gustave Kahn. — **Alfred de Musset**, par Paul Peltier. — **Richard Wagner**, par J.-G. Prod'homme.

Cinquième Série : **Villiers-de-l'Isle-Adam**, par Victor Snell. — **J.-B. Carpeaux**, par Florian Parmentier. — **Edgar Poe**, par Maurice de Casanove. — **Paul Cézanne**, par Elie Faure. — **Edgar Quinet**, par Elie Reynier. — **Tchernichevsky**, par Vera Starkoff.

Sixième Série : **Rollinat**, par Judith Cladel. — **Pottier**, par Ernest Museux. — **Bjœrnstjerne Bjœrnson**, par Maurice de Bigault. — **Pasteur**, par Gaston Sauvebois. — **Buchner**, par Victor Dave. — **Fourier**, par Harmel.

Septième Série : **Walt Whitman**, par Henri Guilbeaux. — **César Franck**, par G. Périchard. — **Max Stirner**, par V. Roudine. — **Leconte de Lisle**, par G. Sauvebois. — **Guy de Maupassant**, par G. Clouzet. — **Lamarck**, par Elie Faure.

Huitième Série : **Frantz Liszt**, par J.-G. Prod'homme. — **Gérard de Nerval**, par Henri Strentz. — **Henri Heine**, par Amédée Dunois. — **Hégésippe Moreau**, par Hugues Balagny. — **Jules Laforgue**, par Henri Guilbeaux. — **Oscar Wilde**, par Georges Bazile.

Neuvième Série : **Carlyle**, par E. Masson. — **Béranger**, par A. Waseige. — **E. Renan**, par Jean Steene. — **Louis Blanc**, par M. Casanove. — **William Morris**, par Georges Vidalenc. — **H. Daumier**, par Louis Nazzi.

Chaque numéro : **30** *centimes franco — Etranger :* **0.35**

Chaque série coquettement brochée, **1 fr. 50**, franco

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)....	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*	2 fr.

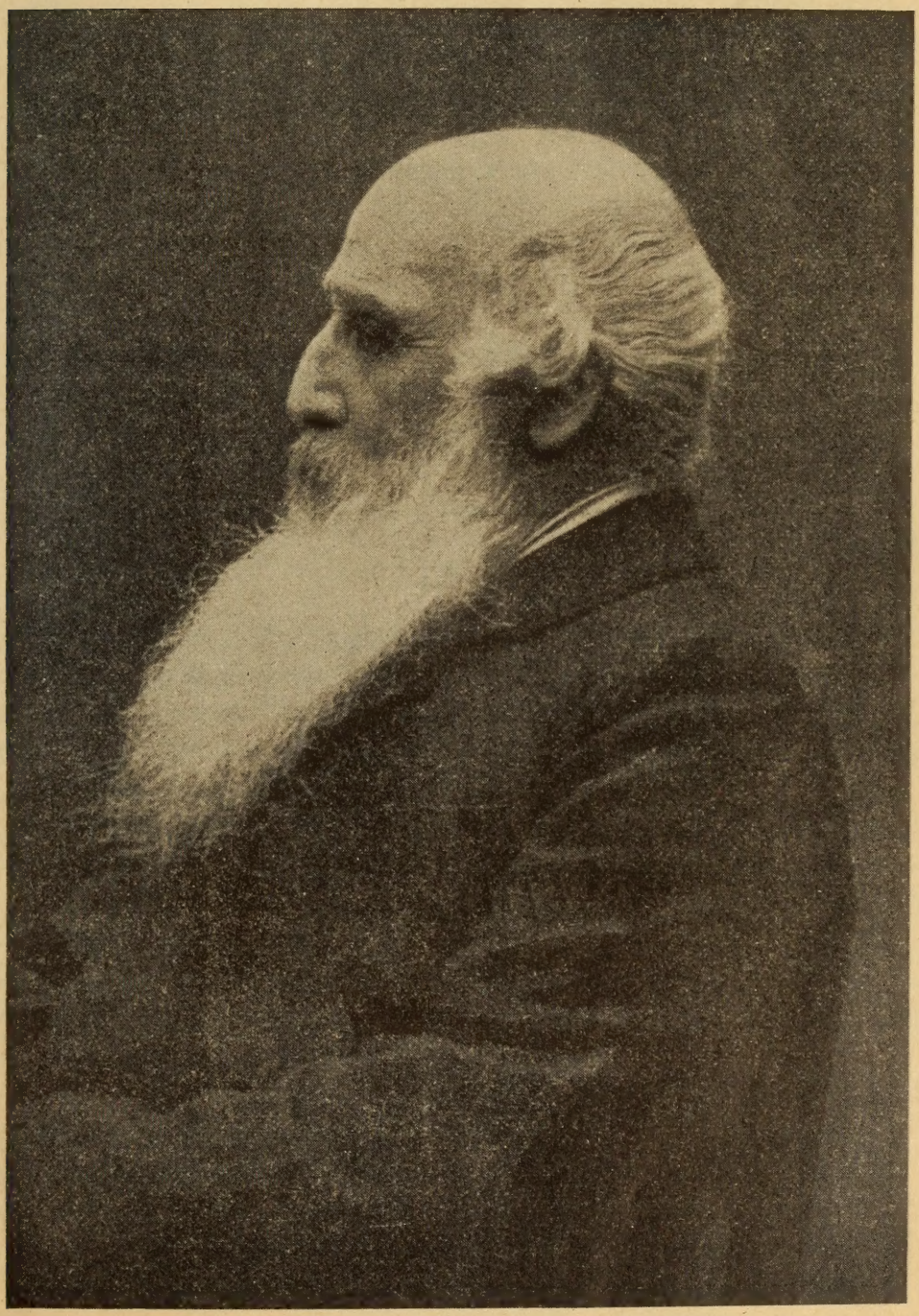
Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (Ier)

TROISIÈME ANNÉE. — N° 56

Portraits d'Hier

Camille PISSARRO

Par J.-C. HOLL



Camille Pissarro. Photo DURAND-RUEL.

Universitas BIBLIOTHECA Ottaviensis

CT
140
.P65
#56
1911

La Moisson (gouache).

Photo DURAND-RUEL.

Camille Pissarro

10 Juillet 1830-12 Novembre 1903

L'histoire de Camille Pissarro est celle de tous les Impressionnistes de marque, de Monet, de Sisley, de Renoir, de Cézanne, etc., de cette poignée de peintres qui, rompant un jour avec les méthodes courantes, sont allés à la nature comme à la source première, intarissable et méconnue de tous les arts.

Leur histoire forme bloc, c'est celle de l'Impressionnisme, car tous, unis dans le même amour de l'indépendance, de la liberté, de la sincérité et de la franchise, ont également subi les assauts d'un public gouailleur et d'une presse ignare et méchante, jusqu'au jour où, soutenus par de courageux écrivains, les Duranty, les Duret, les Zola, les Huysmans, les Mirbeau, ils se sont imposés après une lutte acharnée et formidable.

Quand le 15 avril 1874 s'ouvrit chez le photographe Nadar leur première exposition de groupement, le mot *Impressionniste* n'était pas encore leur étiquette. Duranty, dans une brochure *prophétique* — je souligne à dessein cette épithète, car à la lire on ne peut qu'admirer la perspicacité remarquable de cet écrivain — Duranty donc les étiqueta sous ce titre révolutionnaire pour l'époque : *la Nouvelle Peinture,* et parla d'eux en termes enthousiastes et justes.

Une toile de Monet intitulée : *Impression, soleil levant,* devait amorcer le titre, car le *Charivari* du 25 avril, sous la signature de Louis Leroy, parlait en termes amènes, vous pouvez le croire, de cette *Exposition des Impressionnistes.* Le nom une fois lancé fit fortune, malgré les peintres eux-mêmes qui l'acceptèrent faute d'en trouver un meilleur.

Dans cette première exposition, les artistes étaient assez mélangés. Boudin, Lépine, Gustave Colin et d'autres inconnus voisinaient avec Pissarro, Monet, Sisley, Renoir, Degas, Cézanne, etc. Le résultat fut lamentable.

Des ventes et des expositions se succédèrent avec le même succès en 1875, 1876, 1877. A propos de cette dernière on peut déduire des lignes suivantes la formidable erreur d'opinion que provoquèrent des critiques comme celles de Roger Ballu :

« Une exposition, dite de peinture, vient de s'ouvrir rue Le Peletier ; sans compter le public parisien, qui ne dédaigne pas la gaîté, cette *exhibition* a dû faire des heureux.

« Quelle joie de n'avoir pas à s'humilier devant un jury injuste et ignorant, de contempler ses œuvres exposées dans une salle publique, et de figurer dans un catalogue !

« Sur les écussons qui décorent la porte d'entrée, les exposants ont écrit le mot *impressionnistes.*

... On nous dispensera des explications fangeuses du fameux critique à propos de ce terme...

« MM. Claude Monet et Cézanne, heureux de se produire, ont exposé, le premier trente toiles, et le second quatorze. Il faut les avoir vues pour imaginer ce qu'elles sont. Elles provoquent le rire, et sont cependant lamentables ; elles dénotent la plus profonde ignorance du dessin, de la composition, du coloris (sic). Quand les enfants s'amusent avec du papier et des couleurs ils font mieux. — Je le demande encore, de quoi de tels barbouillages prétendent-ils donner l'impression, si ce n'est celle de l'invraisemblable ?

« Malgré l'étrangeté de sa peinture, M. Renoir ne doit pas être confondu avec les précédents... Dans la *Balançoire* et le *Bal du Moulin de la Galette* (1), le même M. Renoir s'est préoccupé au contraire de rendre servilement la nature. Au premier coup d'œil, il semble que ses toiles, pendant le transport de son atelier à la salle d'exposition, ont éprouvé un accident. Elles sont mouchetées de taches rondes, et comme tigrées de place en place. En examinant bien, on comprend ce qu'a voulu faire l'auteur. Il s'est efforcé de rendre l'effet d'un

(1) Musée du Luxembourg

plein soleil tombant au milieu des feuillages sur des personnages assis sous des arbres. Ces taches rondes ont la prétention de rendre l'ombre portée de chaque feuille. Voilà, je l'avoue, une tentative vraiment impressionniste : mais entreprendre une pareille lutte avec la nature, n'est-ce pas s'exposer à une défaite sans excuse et sans intérêt, parce qu'elle sera toujours ridicule ? (sic).

...« MM. Levert, Guillaumin, Pissarro, Cordez, etc... ne méritent pas, en vérité, qu'on s'arrête devant eux. » (1).

Au souvenir de toutes ces critiques de la presse parisienne, et je ne cite ici qu'un modéré, Pissarro dut passer de gais instants, à supposer qu'il en ait eu cure. Et, en réalité, quand on relit à trente-quatre ans de distance les inepties dites sur l'impressionnisme, le rire étouffe toute velléité de respect pour les noms de ceux qui les signèrent.

Qu'apportaient donc de si extraordinairement ridicule ces peintres ?

La vie tout simplement, la vie du paysage dans l'air et la lumière, la vie des choses, multiforme, insaisissable, capricieuse comme le rayon coloré qui les vêt, aussi profondément merveilleuse que la magie du soleil à qui ces artistes demandaient leur science et vouaient leur amour.

La vérité est la chose la plus difficile à faire accepter.

En allant travailler en plein air, devant le motif, selon l'expression si juste de Cézanne, les Impressionnistes avaient pour guide la sensation dégagée des routines de l'œil, des éducations fausses de l'atelier et des recettes courantes. Ils regardèrent la nature, non pas à travers une toile vue, une manière ou un souvenir, ils la peignirent en y découvrant une multitude de choses nouvelles, un peu tumultueuses et imprévues. Ils la découvrirent autre que celle vue à travers les tableaux de l'époque ; ils l'exprimèrent sonore, colorée, ondoyante, frémissante d'air et de lumière. Personne ne la reconnut et on versa la raillerie sur eux et sur leurs œuvres.

C'est l'éternelle histoire des novateurs.

« L'Impressionnisme s'est placé vis-à-vis des choses dans l'état de désir sincère, d'ingénuité, qui doit être l'état d'esprit des artistes, quelle que soit l'époque, quel que soit le degré de civilisation », a écrit justement M. Gustave Geffroy.

A cette remarque ajoutons ces lignes formelles de Duranty, tirées de la brochure citée plus haut : « Dans la coloration, ils ont fait une véritable découverte dont l'origine ne peut se retrouver ailleurs, ni chez les Hollandais, ni dans les tons clairs de la fresque, ni dans

(1) Article paru dans la *Chronique des Arts* et reproduit in-extenso dans les *Beaux-Arts illustrés* du 23 avril 1877.

les tonalités légères du XVIII[e] siècle. Ils ne se sont pas seulement préoccupés de ce jeu fin et souple des colorations qui résulte de l'observation des valeurs les plus délicates dans les tons ou qui s'opposent ou qui se pénètrent l'un l'autre. La découverte de ceux-ci consiste proprement à avoir reconnu que la grande lumière *décolore* les tons, que le soleil reflété par les objets, tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fond ses sept rayons prismatiques en un seul éclat incolore, qui est la lumière.

« D'intuition en intuition, ils en sont arrivés peu à peu à décomposer la lueur solaire en ses rayons, en ses éléments, et à recomposer son unité par l'harmonie générale des irisations qu'ils répandent sur leurs toiles. Au point de vue de la délicatesse de l'œil, de la subtile pénétration du coloris, c'est un résultat tout à fait extraordinaire. Le plus savant physicien ne pourrait rien reprocher à leurs analyses de la lumière... »

Ainsi, sous cette forme serrée et technique, Duranty, aux débuts même de l'Impressionnisme, en secrétait l'essence.

L'Impressionnisme fit entrer l'air et la lumière dans la peinture. Le premier, élément hétérogène, milieu indispensable à la vie animale, végétale et minérale, grand facteur de métamorphoses et de ruines, n'avait pas été soupçonné jusqu'ici entre l'œil du peintre et la perspective des choses.

A ce propos, il est curieux de jeter un coup d'œil sur l'historique de l'air. On le connaissait en physique, mais on n'avait jamais eu l'idée d'en tenir compte dans les phénomènes. On découvrit assez tard que l'air avait un volume et une pesanteur, ce qui modifia bien des théories, réduisit les autres à néant et amena des découvertes intéressantes.

D'où l'on peut déduire que la Science et l'Art procèdent par parallélisme. Ce parallélisme se découvre par intervalles dans les époques de forte maturité intellectuelle.

La grande innovation de l'Impressionnisme fut donc d'aérer la peinture. Il tint compte des projections des choses à travers ce prisme infinitésimal, élastique et impalpable, interposa entre l'œil du spectateur et le dessin des choses ce voile insaisissable qui donne aux contours l'ondoiement imperceptible de la vie, le rythme fuyant du mouvement dans l'immobilité apparente, et partant, le soupçon de vie jusque dans l'impassibilité du minéral.

L'atmosphère s'infiltrait à travers les masses lumineuses ou sombres, allait jusqu'à donner aux taches uniformes la vie fugitive et frêle des molécules de la matière.

Ce grand travail traduisait ainsi l'apparence visuelle du principe chimique : la combustion, essence même de la vie, car l'atmosphère

donne à nos organes l'impression d'une vibration rythmique par laquelle s'affirme la vie obscure, végétative et inconsciente des choses.

Sans parler du paysage historique, qui est une hérésie et une négation de la nature, la peinture de paysage se confinait dans la ligne et les clairs-obscurs. Les peintres procédaient par contraste : un schéma pittoresque sur un ciel orangé ou bleu frangé de nuages. Les romantiques eux-mêmes avaient encore un verre fumé sur les yeux. Les Impressionnistes devaient enlever cette écaille qui obscurcissait la vision de leurs aînés et devenir les adorateurs du soleil. Car le soleil, dont la clarté magique anime les choses, donne aux yeux l'illusion d'un rythme grandiose dans lequel tournoient les couleurs, les ombres et les formes. Souvent un paysage nous plaît non par le pittoresque de sa ligne et de ses accidents, mais par la brillante synthèse de son coloris. Sur cette métamorphose incessante de la couleur, à travers les ondoiements de l'air ou des brumes, le soleil laisse tomber l'éveil de sa clarté et le contour des choses disparaît dans une symphonie générale du coloris : c'est le chant de la lumière.

L'Impressionnisme enfanta ce côté panthéiste de l'art. A cette unification du rythme planétaire dans lequel rentrait l'homme, non plus en spectateur dissemblable, — unification soupçonnée, mais déviée par les derniers romantiques en littérature et mise au point par les naturalistes — les Impressionnistes mirent toute leur ferveur ; ils ouvrirent ainsi la voie illimitée à la peinture.

Il y eut, comme dans tout essai, des mouvements à côté, des traductions incomplètes, des impuissances momentanées. Le temps seul devait clarifier la vision des premiers novateurs, leur apporter cette sûreté d'œil et de main, cette harmonie entre la vision et l'expression qui sont les signes du chef-d'œuvre.

La lutte âpre et tenace se couronna de succès. Dès lors, chacun suivit sa voie, librement, avec son esthétique propre et sa facture, son caractère et son domaine ; chacun se posa devant la nature avec son œil neuf, un cœur sincère et beaucoup de savoir.

*
* *

Camille Pissarro naquit aux Antilles le 10 juillet 1830, dans la petite ville de Saint-Thomas (1).

Son père, quincaillier en gros, l'envoya à Paris faire ses études, car il était lui-même français. Le jeune homme manifesta de bonne

(1) Nous avons emprunté les principaux détails biographiques au remarquable ouvrage de M. Théodore Duret : *Les peintres impressionnistes,* Floury, édition de 1906. Nous en devons certains autres à l'obligeance de M. Manzana-Pis-

heure des goûts artistiques, encouragés du reste par son maître de pension, Savary.

Quand il revint à la maison paternelle pour apprendre la carrière du négoce, le jeune Pissarro se retrouva quelque peu dépaysé au milieu de ces ferrailles. Les livres de caisse et les factures s'enjolivèrent de croquis. Il occupait ses loisirs à dessiner, s'isolant dans la campagne et notant avec cette naïveté du néophyte tout ce qui frappait son instinct d'artiste.

En 1852, Pissarro avait alors 22 ans, un peintre danois Fritz Melbye, de passage à Saint-Thomas, s'intéressa à lui et l'emmena à Caracas.

Il faut dire à l'honneur de sa famille que Pissarro, remarqué ainsi dans ses débuts, ne se heurta pas à l'entêtement coutumier de ses proches. Son père ne voulant pas contrarier les goûts de son fils l'envoya donc à Paris étudier à l'école des Beaux-Arts. Il est probable que Pissarro n'y séjourna pas longtemps car, à travers ses flâneries dans Paris, il aperçut un jour à la vitrine d'un marchand des Corot qu'il admira. La vue de ces œuvres éveilla en lui un grand enthousiasme. Cette commotion découvrit à Pissarro sa voie.

A cette époque, Corot, il faut le remarquer, n'était connu et apprécié que d'un très petit nombre, une élite, comme il s'en forme autour de chaque grand artiste à ses débuts. Cette sympathie soudaine éveillée dans l'âme du jeune Pissarro pour un homme dont les débuts furent en tout semblables aux siens est une étrange coïncidence du destin.

Tout comme Corot, Pissarro, fils de négociant, est destiné par sa famille à poursuivre la carrière paternelle. Tout comme Corot, Pissarro n'a de goût que pour le dessin et crayonne un peu partout. Et voici qu'une admiration soudaine émeut Pissarro en face des premières toiles de Corot qu'il ne connaît pas, comme par une affinité mystérieuse.

L'influence de Corot se manifesta tout naturellement dans les premières œuvres de Pissarro. Ses rapports personnels avec le peintre de la campagne romaine l'encouragèrent dans cette idée qu'il fallait demander à la nature le secret de son art. Cette idée, du reste, était dans l'air.

En 1859, il exposa pour la première fois au Salon un paysage de Montmorency où il habitait. Puis refusé successivement en 1861 et 1863, il exposa, cette même année, au *Salon des Refusés*. Accueilli de nouveau au Salon officiel en 1864, 1865, 1866, « il peignait alors

---

sarro, fils du Maître, également peintre de grande valeur, dont l'orientalisme séduisant semble sorti du cadre somptueux des *Mille et une Nuits*.

Les Coteaux de l'Ermitage, Pontoise.

Photo DURAND-RUEL.

Les Faneuses (gouache).

Photo DURAND-RUEL.

dans une gamme sobre, remarque M. Duret, dans la manière qui prévalait parmi les peintres influencés par Corot et Courbet. Ses paysages de cette première époque sont particulièrement fermes, par plans simplifiés, dans une note générale de verts austères et de gris un peu sombres ».

En 1866, Pissarro fit la connaissance de Manet. C'était l'époque héroïque où le maître de l'*Olympia* tenait ses assises au café Guerbois près la place Clichy. Là se rencontraient des artistes et des littérateurs, des gens qui allaient un jour imposer leur nom à l'Art et à la Littérature : Duranty, Zola, Monet, Renoir, Cézanne, Cladel, etc. Pissarro s'adjoignit au groupe, s'éprit de leurs théories qu'il pratiquait déjà isolément et se lia d'amitié avec Monet et les autres.

Puis il se maria et vint habiter Louveciennes en 1868. Sa mère, revenue en France, lui faisait une petite rente qui lui permettait de vivre, car malgré ses expositions au Salon, régulières jusqu'en 1870, Pissarro ne vendait rien ou à peu près. A Louveciennes vivait un ancien maçon qui, à fréquenter les peintres assez répandus dans la région, s'était épris de peinture et mis à vendre des tableaux. On le désignait communément sous le nom de père Martin. Ayant déjà pratiqué son négoce avec Corot et Jongkind, dans leurs débuts, il alla ensuite à Pissarro ; il lui payait une toile environ deux louis, se contentant souvent d'un bénéfice de vingt francs. Pauvre père Martin, quel camouflet pour tes confrères actuels !

Vivotant ainsi et surpris par la guerre, Pissarro dut quitter Louveciennes compris dans l'investissement. « Ses toiles furent perdues. Elles ont probablement été brûlées car on n'en a point retrouvé la trace. C'est ce qui explique que ses œuvres de début, celles qu'il peignit avant 1868, soient si rares aujourd'hui (1). »

Réfugié à Londres, il y retrouva quelque temps après Claude Monet qui revenait de Hollande. Tous deux alors comprirent devant les œuvres de Turner l'ampleur de leurs théories propres et découvrirent subitement le vaste horizon de leur art. Ce séjour à Londres provoqua en eux l'impulsion définitive qui devait les conduire à cet art vivace, complexe et prestigieux.

Après la guerre, Pissarro revint en France s'établir à Pontoise où il demeura dix ans, de 1872 à 1882. Là il retrouva Cézanne qui séjournait lui-même à Auvers-sur-Oise. De leur commerce journalier, de leurs travaux côte à côte, de leurs conversations d'art surgissaient une effervescence prodigieuse, une émulation où, selon la remarque de M. Duret, « Pissarro peint des paysages où entre, pour une part, un coloris éclatant, suggéré par celui de Cézanne ».

(1) Théodore DURET : *Ibid.*

Cette remarque en appelle une autre du même auteur, qui est d'une généralité séduisante et instructive :

« En faisant l'histoire des Impressionnistes, on a sans cesse à noter l'influence qu'ils ont exercée les uns sur les autres et les emprunts qu'ils se sont faits mutuellement. Unis et engagés dans une même voie, ils se développaient côte à côte. Quand nous parlons ici de l'influence exercée par les uns sur les autres, il ne saurait donc être question de cette sorte d'imitation à laquelle se livrent ces gens qui, lorsqu'un procédé est définitivement complet, le prennent tout d'une pièce, pour l'appliquer servilement. Avec les Impressionnistes, il s'agit d'artistes qui apportent au jour le jour leur part d'invention au fonds commun et où chacun profite de ce que les autres ont pu trouver, mais l'adapte en le modifiant selon son tempérament ».

C'est ce qui prouve combien ces hommes travaillaient avec leur cœur et leur cerveau, combien, fascinés par les mêmes procédés qui résultaient d'une expérience et d'un raisonnement communs, ils avaient souci de marquer leur œuvre au cachet de leur sensibilité propre. C'est ce qui explique pourquoi Monet, Pissarro et Sisley sont si différents malgré leurs origines communes et l'on me permettra de me citer moi-même à ce propos : « Si Monet fut le magicien et le lyrique, aux sublimes envolées, Pissarro, le prosateur aux amples périodes ordonnées selon le rythme tranquille des claires gammes végétales, Sisley reste le tendre, l'intimiste délicat de la nature » (1).

Ainsi, dans le calme des champs se développait le talent de ces hommes qui, dès 1874, devaient exciter tant de colères et de sarcasmes.

Leur vie qui fut une continuelle recherche, une lutte journalière pour l'art et la vie matérielle, se jalonnait d'expositions vouées au mépris de tout ce qui prétend à Paris penser et créer. Quelle leçon !

L'histoire de l'Art n'enregistrera jamais plus, espérons-le, de tels antagonismes entre le public et l'artiste qui crée. Ce serait à désespérer des prodigieuses ressources intuitives de notre race, pourtant fine et éclairée. Hélas ! la crasse est encore profonde, les préjugés nombreux et solidement enracinés.

Pissarro reçut comme les camarades et peut-être plus qu'eux tous, à part Cézanne, les horions glorieux. De Pontoise qu'il quitta, en 1882, Pissarro vint s'établir à Eragny ; puis séjourna à plusieurs reprises au Hâvre, à Rouen et finalement à Paris où il mourut le 12 novembre 1903, presque aveugle. Durant vingt ans son œuvre

(1) *Après l'Impressionnisme*, par l'auteur.

s'élabora tranquillement, vouée aux aléas des expositions et des ventes. Mais la leçon portait ses fruits. Malgré les Salons et les officiels hostiles, la jeunesse vint à eux, les aima, s'assimila leurs découvertes et la peinture contemporaine prit un essor nouveau sous l'influence occulte mais formidable de cette poignée de solitaires.

La victoire était éclatante. Non avouée de l'Institut, elle parvenait jusqu'aux marches du vieil édifice vermoulu, compassé et ridicule. Les fantoches possesseurs des prébendes, du renom et de la gloire se reculèrent dans les limbes de leur néant, ricanant jusqu'aux bras de la camarde en face de cette ruée victorieuse qui vouait aux gémonies leur mémoire exécrée et néfaste.

La jeunesse montait, inspirée et fervente, vers ces hommes, des vieillards eux aussi qui, pendant plus de trente ans méconnus, ne cessaient de leur répéter, dans l'entêtement de leur apostolat, qu'ils étaient les vrais peintres, les seuls grands artistes de l'époque. Et la jeunesse est venue à eux, le cœur reconnaissant, les lèvres pleines d'adorables excuses. Le temps a fait son œuvre et, sur l'histoire obscure et douloureuse des Impressionnistes, s'élève le plus beau chant d'amour que les lèvres humaines aient balbutié vers la lumière...

*
* *

Il est temps maintenant d'entrer au cœur de son œuvre, d'en étudier les aspects variés et les étapes. Par son contact journalier avec la nature, par cette sorte de claustration dans laquelle il recherchait la communion intime avec les choses, Pissarro s'est tellement assimilé la nature que, sous son pinceau, elle retrouve la robuste complexion de son visage. Le peintre s'absorbe en elle, la recrée, dense et prolifique, lumineuse et puissante. Il est peut-être de tous les Impressionnistes celui qui se rapproche le plus de cette conception panthéiste que nous esquissions au début de cette étude, par le souci constant de laisser dire aux choses leur beauté essentielle.

« D'une envolée moins haute que celle de Monet, l'œuvre de Pissarro fut une *ascension grave et raisonnée vers la plénitude de la sensation colorée du monde.* »

« Tandis que l'âme de Monet, comme un sylphe, volait à travers l'espace, l'esprit de Pissarro voltigeait sur les champs et les hameaux, s'arrêtait aux sources cachées, aux collines, étudiait d'obscurs paysans asservis à la glèbe, notait avec une scrupuleuse exactitude la face changeante du paysage local (1). »

---

(1) *Après l'Impressionnisme.*

Il reste avant tout le visionnaire de la vie anonyme et simultanée des êtres et des choses, car sa sensibilité extrême, servie par une vision remarquable, arrivait à formuler la pulsation délicate des existences. Dans les toiles des *Boulevards,* de l'*Avenue de l'Opéra,* aucune silhouette distrayante ne vient déranger la vision. Dans la gaine des maisons animées, la foule anonyme s'épand avec des remous de houle, des inflexions de vagues, des mouvements incertains et, sur ce grouillement d'êtres, le soleil ou le brouillard, la neige ou la pluie éveillent la vie éphémère et momentanée d'une humanité captive de l'espace. Tout rentre dans le rythme universel ; on n'aperçoit plus que le miroitement fugitif et incohérent par lequel s'évoque la vie ondoyante et diverse.

La sincérité de l'artiste s'affirmait dans la recherche constante du rendu, adéquat à la sensation et, pour ce faire, il trouva des procédés nouveaux. L'évolution technique de sa peinture n'est pas un des moindres mérites de cet homme, qui changea jusqu'à ce qu'il eût découvert la gamme lumineuse de sa palette d'où sortirent les belles toiles de Pontoise, Eragny, Rouen, le Hâvre, Paris. Son arrêt dans le pointillisme ne doit pas lui être reproché davantage que sa première manière, où l'influence de Corot est manifeste. Il portait si loin le souci de son métier qu'un jour, devant quelques intimes, il exprima ce vœu : Je donnerais une année de ma vie pour revenir dans cinquante ans contempler mes toiles et voir si le temps en a fait ressortir le travail intérieur, qui est en quelque sorte la rêverie du paysage.

Cette phrase démontre avec quel esprit de synthèse il composait le dessous de ses peintures , afin de dérouter la rouille du temps et de laisser à l'avenir le reflet de son impression lumineuse et vivace, car il voulait que ses tableaux gardassent l'âme primordiale de leur conception.

Pour cette ferveur avec laquelle il aima la vie, Pissarro demeure le peintre du sol et de la vie végétale en qui se résorbe l'idéal terrien. Nul mieux que lui n'a exprimé cette existence vaporeuse faite de nuances, de fluidité, d'ondulations, de souffles, de pâmoisons. Les arbres, les plantes, la vie fragile et colorée des fleurs, les cours d'eau reflétant les peupliers des rives ou les façades des chaumières, les nuages vagabondant à travers les ciels changeants des saisons et des heures, toute la nature en un mot défila sur ses toiles.

Les trois phases distinctes de sa vie artistique se limitent à peu près ainsi : Pontoise et Eragny, la campagne ; Paris, la ville et les foules ; Rouen, la vie maritime, le décor moyennageux de la vieille cité provinciale.

Nous voici à Eragny, le petit village entassant ses masures dans

la verdure abondante des haies, des vergers et des enclos. La vie champêtre s'ébauche avec la *Sieste,* à l'ombre d'une meule, le *Jardinier* qui surgit au milieu d'un sentier verdoyant à proximité des jardins, la glane des derniers fruits sur le sol jaunâtre que l'automne jonche de feuilles mortes. C'est le déroulement des trois saisons fécondes de l'année : le printemps, l'été, l'automne, dans le cadre d'une bourgade de France.

« Qui n'a pas été obsédé par la vue de ce *Jardinier* surgissant au milieu des verdures, campé, un arrosoir à la main, telle une puissante sculpture de vie et de couleur parmi l'air torride ?

« Cette toile affirme puissamment la justesse visuelle du peintre et sa faculté créatrice. Nul être parmi la peinture ne possède une objectivité si plénière, une vie si massive et si réelle. Vous croyez le voir sortir de la toile et s'avancer vers vous. »

Ce n'est pourtant pas du trompe-l'œil, mais une synthèse si juste de la vie que la sensation plastique et la spiritualité se confondent en un même rythme de vie.

Maints autres tableaux diraient cette faculté de créer la vie par l'équilibre du personnage avec l'atmosphère de son milieu, par la puissante sensation de la physionomie locale.

Cette puissance visuelle et objective jointe à cet instinct de la physionomie propre des choses peut être regardée comme la dominante du talent de Pissarro.

Si dans la campagne il a vu surtout la terre nourricière et féconde, les arbres denses, les verdures lourdes et surchargées de vert ; s'il a traduit le sol avec cet amour terrien de son aspect réel et positif, s'il n'a pas embelli son domaine par une poésie à la Corot, je ne vois pas d'autre raison que son instinct du vrai et, en tant que peintre, son amour de la belle matière.

Par ce caractère fondamental il offre une analogie profonde avec Cézanne.

« Pissarro, en effet, de tous les Impressionnistes, incarne le peintre, le visuel, le plastique, l'homme pour lequel la nature est une glaise malléable et palpable, l'être sensitif vivant surtout du contact immédiat des choses avec les sens. La sensation domine souverainement dans l'œuvre de Pissarro.

« Pissarro évidemment, à l'encontre de Monet, n'est pas un poète, mais un plastique, et, s'il fallait le comparer à quelque grand littérateur, je le placerais volontiers à côté de Flaubert, tandis que Monet ferait songer de préférence à Banville.

Monet est un lyrique, Pissarro un beau prosateur, solide, positif,

qui déroule ses périodes et échelonne ses images, avec le souci de la plastique et de la saine réalité (1). »

L'œil se repose au milieu de cette verdure, comme dans une halte sereine, et l'âme glisse doucement à la béatitude que provoque la rêverie au milieu des champs. Et l'on ne sait pas ce qu'il faut le plus admirer, ou de l'évocation d'un coin charmant de la vie champêtre, ou de l'expression vraiment sincère de cette nature.

Bien que Pissarro se laisse aller à la magie de la couleur, que le coloris déborde de ses toiles, notre œil habitué aux choses factices et aux verdures rachitiques des boulevards, se trouve blessé par la profusion de cette couleur, ne sait plus reconnaître la vision des verdures natales, dans cette pluie de vert dégorgeant de chaque coin. L'été, pourtant, ne peut être qu'une vaste effervescence, un épanouissement de la sève, ce qui explique sa monotonie joyeuse et débordante, comme si la nature s'enivrait du soleil. L'été, en nos pays, est une saison difficile pour le peintre. Les variations du coloris sont insensibles, d'où la rareté des paysages de campagne à la pleine clarté solaire.

On se plaisait plutôt à évoquer des ruines ou des maisons dont le schéma pittoresque et brusque tranchait sur le ciel bleu et les verts. Pissarro a vu la difficulté, l'a comprise et l'a vaincue. Il aime la sève grouillant dans les herbes et les futaies, gonflant les feuilles et les tiges, arrondissant les formes végétales, leur donnant la souplesse et la virilité de la vie. Mais s'il aime la saison forte, l'époque du rut et de la maturité, il s'éprend aussi du printemps avec ses jeunes pousses et son vert tendre. Ici encore, il s'écarte de la tradition et ne donne pas aux verdures ce jaune délicat, outrancier, qui semble plutôt une décoration qu'une interprétation fidèle ; il fait soupçonner le vert discrètement, fluidement, la montée lente des sèves qui s'épanouiront en couleurs fortes.

La magie de l'automne le séduit ; il se laisse charmer par l'écroulement des taillis et des ramures, l'éparpillement de la lumière à travers les éclaircies du feuillage. D'un pinceau délicat il parsème les reflets épars de cette clarté cuivrée sur la confusion des vergers et des arbres. Dans ses toiles de l'automne naît une symphonie délicate et profonde. En même temps que la mélancolie s'exalte à la vision des ruines, la clarté baisse, les jaunes et les rouges s'éteignent, quelques reflets grisâtres glissent à travers les taillis en ombres fugitives. Sur la magie séductrice de l'automne flotte l'agonie des couleurs et les ombres grandissent, les masses se désunissent, l'ensoleillement meurt.

---

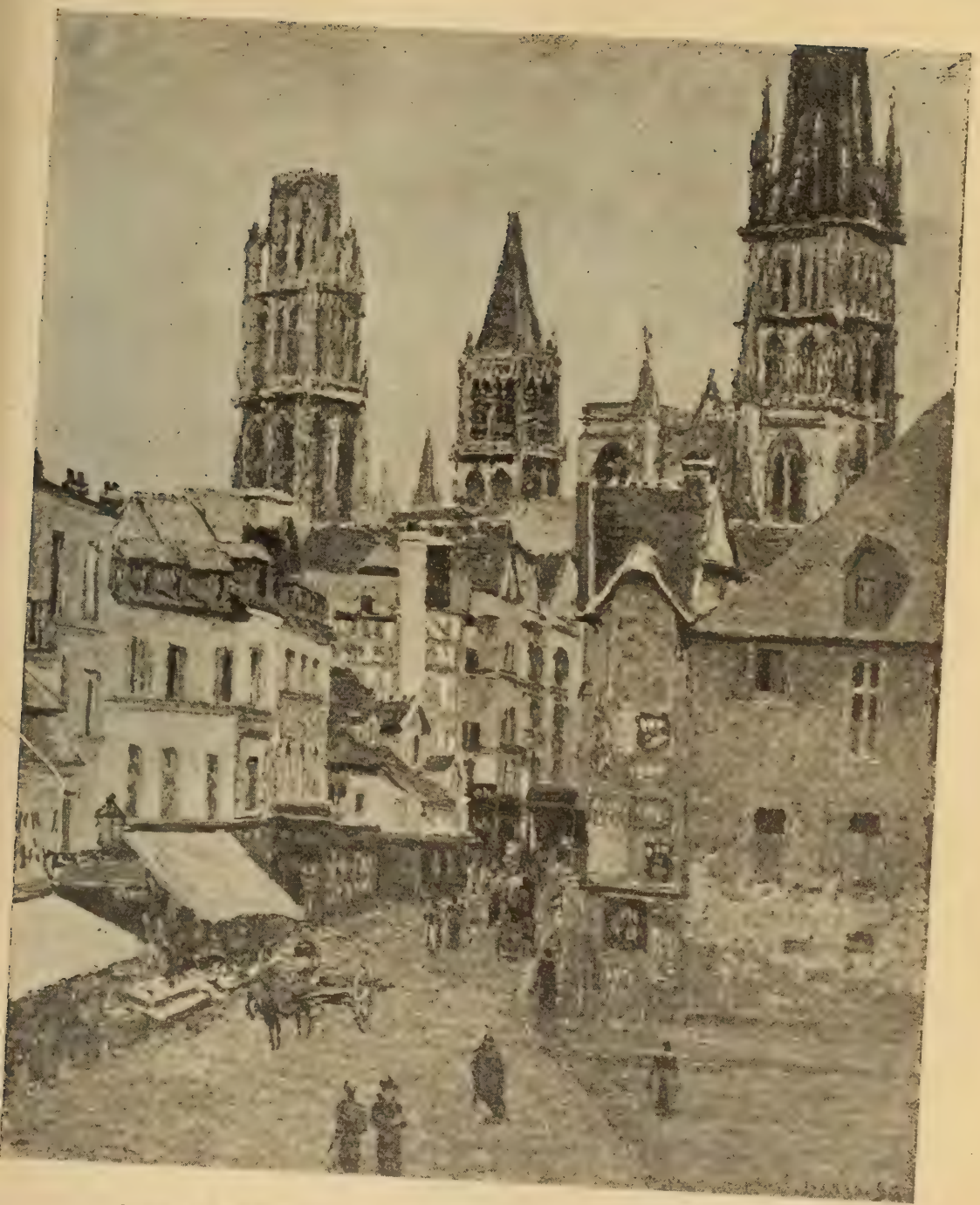
(1) *Après l'Impressionnisme.*

Pissarro sait accentuer la note sentimentale qui se dégage de tout décor automnal. Des formes humaines, lointaines, imprécises, comme le sentiment qui naît, semblent paraphraser le poème terrien, se confondre dans le rythme végétal qui les fait vivre et donnent l'impression d'une vie fugitive qui s'en va, fusionne avec le passé. La grande poésie de Pissarro se dégage de cette unité de vision dans laquelle les choses et les êtres vivent la même vie, comme nés par la puissance souveraine du soleil fécondateur des germes et ouvrier des formes.

La campagne et la vie champêtre ainsi traduites nous font regretter notre adolescence, nous reportent bien loin dans les belles années de notre vie provinciale. Elles nous donnent à comprendre ce que nous avons perdu, toutes les choses auprès desquelles nous sommes restés indifférents ou ignorants. Et il nous semble qu'aujourd'hui, si le hasard ou une vie laborieuse et assurée nous ramenait au pays natal, nous aimerions mieux ce sol pour en avoir compris la beauté, senti le frémissement et goûté le charme, la santé, car ces œuvres donnent l'amour de la terre. Il nous semblerait bon d'aller rafraîchir nos cerveaux à cette effervescence calme et nous libérer d'une vie fiévreuse et factice, d'où les sérénités sont bannies.

La vieille cité normande, la « métropole de l'art gothique », comme l'appelle de Hérédia, Rouen, patrie de Flaubert et ville aimée de Maupassant, tenta aussi Pissarro.

Il faut croire que cette vieille cité possède un charme pénétrant, puisque tant de génies y ont écrit leurs plus belles pages. Pissarro y a fait des chefs-d'œuvre. Les toiles qu'il signe à Rouen sont des toiles de maître et nous montrent un autre côté de son talent, qui fut prodigieux. Ce ne seront ni des vues d'ensemble, ni des panoramas. Pissarro n'aime pas à couvrir de grandes surfaces et à arriver à l'effet par la répétition ou l'amoncellement des profondes perspectives. Il sait, en poète ému, dégager d'un coin de paysage son charme propre, en saisissant la physionomie du lieu. La vision ne se restreint pas à la grandeur de la toile et le paysage se continue toujours en brisant le cadre. Il prend la vie au passage, telle qu'il l'aperçoit et telle qu'elle éveille en lui les rythmes, puis il la laisse se prolonger dans l'inexprimé, par la perspective du mouvement sans solution de continuité. A voir ces petites toiles, où grouille le mouvement de la cité ouvrière et maritime, on devine le travail gigantesque qui s'y élabore. Sous le panache des fumées qu'exhalent les cheminées des usines et des remorqueurs, la Seine moirée de sillages, semble rouler des gemmes. Dans une clarté limpide, sous un ciel d'azur légèrement pomponné de nuées claires, l'eau s'apparente au ciel, prend des teintes frêles et diaphanes, tandis qu'à la surface



La rue de l'Épicerie, Rouen, le matin, temps gris (1898).

Photo DURAND-RUEL

voltige un effeuillement prismatique de la lumière. C'est Saint-Sever, avec ses maisons blanches sur lesquelles se profilent des mâts courbés, vision de clarté où la nature s'égaie, où le travail apparaît bon. La Seine ici, assez proche de la mer, ne la fait pas soupçonner, ne se fonce pas sous les dernières vibrations du reflux, reste claire comme une eau de rivière. On se croirait sur son parcours, n'était le mouvement animé des bords qui indique, par des silhouettes de bateaux, la proximité de la mer.

Dans toutes ces toiles, de même que dans les vues du Hâvre, Pissarro fut un magicien des lumières aquatiques. Nul prisme ne saurait rendre la fluidité, les frôlements ou les épanouissements de la lumière avec autant de prestige que l'eau, cet élément qui devient, par le rayonnement de la clarté, un prisme composite et merveilleux. Sa couleur propre, qui varie à l'infini, suivant sa densité ou sa profondeur, ses ondulations, ses palpitations et ses moires, lui font une transparence hétérogène. Pissarro se plaît à capter ces mille reflets qui sillonnent les eaux, zigzaguent, fuient, se replient, s'effacent ou se croisent en gerbe lumineuse. Les incandescences stagnantes des couchants, les symphonies spectrales des crépuscules ou les opalines blancheur des aubes ont leur reflet dans les moires glauques ou polychromes des eaux. Toute la clarté diffuse ou vibrante du soleil se condense dans le champ illimité du miroir, rayonne aux mille facettes du prisme coloré, zèbre la toile de tons et de nuances qui se fondent en une délicieuse harmonie.

Il fallait au peintre une faculté prodigieuse d'extériorisation pour parvenir à fixer sur la toile la broderie complexe des impressions rétiniennes, la creuser en quelque sorte de toute la profondeur du ciel et des eaux, son reflet, puis coordonner toutes ces nuances en une même tonalité de coloris. Le *Soleil couchant* me semble résumer tout le prestige solaire. Le disque, élevé encore sur l'horizon, gire dans un incendie des nuages. Il se mêle à ces rougeurs et à ces pourpres une teinte cendrée et violette qui en amortit l'éclat. En bas, la Seine roule un peu tumultueuse et découvre des nuances insoupçonnées, dans la profusion de gemmes massives, comme des cristaux irréguliers et mouvants où éclot toute la magie des rayons jouant à travers le prisme aquatique.

Ainsi, entre terre et ciel, s'épanouit le plus beau phénomène solaire, la chute de l'astre, qui, par son inclinaison planétaire fait jaillir des profondeurs inconnues le rayonnement spectral de la lumière, donne au petit coin de terre la féerique illusion d'une splendeur éphémère que l'artiste fixe à jamais sur un carré de toile. Ainsi l'œuvre d'art persiste dans la beauté immatérielle d'un instant par la maîtrise d'un homme qui disparaît lui-même, l'heure venue, mais laisse à l'humanité une page intense de sa vie et de la vie universelle.

L'autre aspect de Rouen est traduit dans cette toile : *la rue de l'Epicerie*. Sur le fond de cette rue vieille et tortueuse, enserrée dans les maisons d'aspect antique et d'inégales hauteurs, se détachent trois tours gothiques, dont l'une semble en ruines. C'est un coin du vieux Rouen, une page de la vie moderne de la cité séculaire sur le fantôme moyennageux de son histoire.

Malgré cet amour ardent de la campagne et de la vie champêtre, du plein air, des prairies et des horizons, Pissarro, dont l'esprit de synthèse s'affirmait d'aussi subtile façon dans le poème immense de son œuvre, fut captivé par le pittoresque de Paris, le grouillement des foules, la beauté mouvante des rues. Visionnaire délicat, peintre sûr de sa touche, sans défaillance, il aborda le paysage parisien, avec cette même vivacité d'impression qu'il mettait à saisir les effluves végétaux, les palpitations des sèves et les vibrations des plaines.

Eugène Carrière avait eu l'audace d'évoquer le fantôme de Paris quand la grande ville se dégage des derniers voiles nocturnes, que les horizons se noient ou oscillent en remous de vagues, comme si les brumes flottantes de l'aube emportaient l'image des perspectives et des collines peuplées des faubourgs. Vaste synthèse de remous et de silhouettes, où les clochers semblent des mâts, impression magnifique, un peu littéraire, du Paris colossal s'éveillant d'un songe dantesque, le paysage de Carrière magnifiait la beauté taciturne de la ville, évoquait dans ses ondulations et ses perspectives infinies l'immensité de son prestige mondial, suscitait dans l'esprit la comparaison involontaire d'une ville de légende, d'une cité célèbre où les nations et les peuples venaient chercher l'inspiration et saluer le génie.

Pissarro fut plus humble, et peintre davantage. Il a compris dans Paris le paysage et la foule, le décor et la vie anonyme qui donnent au premier la raison d'être de ces vastes espaces, de ces monuments, de ces longues avenues peuplées de fenêtres derrière lesquelles s'agitent les drames, se vivent les existences de passions et de rêves, s'élaborent les problèmes de la Science et de l'Art. C'est la vie extérieure, anonyme et frivole, comme la foule dont l'âme jaillit dans un désir, une passion, une fugitive association d'idées et qui passe, s'enroule, se croise et s'écoule au fond des perspectives bleues, pour rentrer dans l'inexprimé et le silence. Ce sont l'*Avenue de l'Opéra,* les *Boulevards,* ces grandes artères de Paris où la foule de la *Mi-Carême* et du *Mardi-Gras* s'ébat curieuse et prolixe, s'agglomère tumultueuse et inquiétante comme une invasion soudaine, compacte ou espacée, mais toujours anonyme, âme vivante du paysage et de l'heure fugitive. Ces toiles magnifiques, d'un élan superbe, dégagent un charme intense et profond comme si

l'on vivait un instant le rêve partiel et formidable de toutes ces existences passionnées qui se ruent au plaisir ou vaguent, amusées, aux étalages de luxe.

Nous sommes maintenant au Louvre, au Carrousel et aux Tuileries. Ce jardin le plus beau de Paris, où l'air circule le plus librement par l'ouverture des Champs-Elysées, est un milieu fertile en études pour le peintre. Les petits jardins anglais, les plates-bandes régulières et régulièrement gazonnées, n'ont de charme vraiment que pour le jardinier. Mais la verdure diversifiée des taillis, la profusion des statues et les perspectives différentes donnent à l'ensemble une variété de pittoresque sans égale. L'évocation du Louvre, qui surgit en masse sombre derrière l'éclaircie du Carrousel, forme comme une barrière rétrospective à ce jardin qu'éclaircissent à souhait les marbres et les jets d'eau. Dans ces toiles nombreuses où les heures et les saisons s'inscrivent, la vie journalière s'anime. L'atmosphère variable du jardin se continue jusqu'aux murailles du palais, fait apparaître celles-ci bleuâtres, ressuscite en quelque sorte son histoire par le contraste de sa vision lointaine et des menues existences qui l'entourent. Il est une de ces toiles qui mérite une attention réfléchie. Derrière un massif d'arbres défeuillés se déroule un dessin tourbillonnaire des avenues sablées, tandis qu'une brume très légère oscille d'un rythme délicat dont l'impression vivace fait frissonner malgré lui le spectateur attentif au charme du paysage. Dans les notations du palais, Pissarro a su dire la poésie de la pierre, comme Monet en a trouvé le frisson dans la série des *Cathédrales*.

La présence athmosphérique, dans ses toiles, semble continuer l'air dans lequel le spectateur se trouve. Aucune barrière n'étant entre lui et la représentation picturale, il a l'impression d'entrer dans le paysage et de s'y mouvoir. L'illusion naît sans induction, car l'atmosphère, jouant son rôle d'élément, imprime au minéral ce mouvement imperceptible de la vie chimique que saisissent nos organes par affinité. Affinité purement sensitive, du reste, car l'art n'est-il pas une sorte de *médium* par lequel les trois règnes se relient ? C'est en pétrissant les choses d'air que Pissarro parvient au grand art d'exprimer la synthèse de la vie.

Le charme de l'hiver, ses nuances délicates et diaphanes ont trouvé en Pissarro un interprète extraordinaire. Deux *Effets de neige* pris aux Tuileries et surtout l'*Etang de Montfoucault* sont de purs chefs-d'œuvre. Je ne connais rien d'aussi fluide, cristallin, azuré, que cette dernière toile, dont le propriétaire, M. Rosenberg, peut se vanter de posséder une œuvre incomparable. Nous sommes loin des blancheurs laineuses de Courbet qui, pourtant, était du pays de la neige et con-

naissait ce tapis moelleux et bleuté qui recouvre les prairies franc-comtoises. Là-bas, la neige est une parure ; à Paris, elle est éphémère et sale, et il faut la prendre dans sa première chute, où elle conserve toute sa pureté. Le peintre d'Ornans, qui fut un grand indépendant à sa manière, suggérait à un de nos critiques en vedette : « Courbet est un faubourien de la peinture ». Rien ne justifie mieux cette phrase à emporte-pièce comme la vue de ses paysages d'hiver.

Dans la neige, il y a de l'eau emprisonnée, l'atmosphère se reflète dans sa couche et la cristallisation des flocons forme prisme; donc la lumière s'y décompose. Nulle part, Pissarro ne s'est montré aussi magicien des lumières diffuses, des nuances bleues et pâles. La neige s'étale, légèrement bleuâtre par endroits, comme si la cristallisation de surface sous laquelle dort l'eau laissait prévoir le phénomène du dégel, et l'azur qui stagne dans la couche inférieure sert ainsi de miroir fugitif aux nuages. Les colorations ténues se nuancent, se fondent, dans les accidents du paysage, les glaces reflètent les ciels lourds ou les clartés falotes des jours, l'espace se restreint, les perspectives s'effacent et l'hiver apparaît dans toute sa poésie.

Les gouaches, les lithographies, les eaux-fortes et surtout les dessins innombrables forment un apport considérable à l'œuvre du peintre. Les gouaches sont des notations rapides et lumineuses d'un effet pris au dépourvu, l'espace d'une minute nerveuse et sensitive. Les eaux-fortes sont réfléchies, travaillées avec soin, mais les dessins forment en quelque sorte le journal intime de l'existence du peintre. « Feuilleter, dit Octave Mirbeau, ces cartons bourrés de notes, de projets, d'études sommaires ou poussées, suivre, au jour le jour, cette pensée toujours active, toujours en train de création, rien de plus émouvant, et aussi rien de plus instructif. »

On comprend mieux devant cette documentation perpétuelle la sincérité de l'artiste. Les mouvements pris sur le vif y sont écrits avec cette sûreté de main qu'une longue habitude rendait prestigieuse. Notations brèves ou dessins poussés, ce sont des mouvements, des attitudes, des gestes, la fascination de la forme humaine surtout, pliée aux mille mécanismes des usuels travaux ou des habitudes familières. Là s'inscrit en griffonnages rapides la vie de l'humanité. Un trait, un contour, une ombre, et le personnage ou le groupe vit dans une attitude momentanée. La quantité prodigieuse de ses dessins, qu'il serait fâcheux de voir dispersés au hasard des ventes, serait un enseignement fécond pour les jeunes peintres. L'artiste n'a pas dédaigné de préciser ou d'expliquer les poses diverses par des notules en marge, telles que : midi, temps brumeux, sachant combien la température influence l'organisme humain.

La dernière exposition qui fut significative consacra définitivement

le maître. Pissarro apparut à sa dernière étape comme un ouvrier supérieur pour lequel la nature n'a plus de secrets. Les tâtonnements du début avaient fait place à une maîtrise infaillible, et l'on sentait que le Maître, quoique vieux, vivait encore dans la pleine maturité de son talent, se distinguait de ses confrères officiels par la nouveauté incessante, l'affinement croissant de ses réalisations.

Les uns s'étonneront de cette verdeur, de cette force d'expression, de cette jeunesse de vision. C'est que le peintre avait raisonné son art toute sa vie, su conquérir le secret de la palette par la décomposition des effets solaires, par l'observation perpétuelle et vigilante des phénomènes naturels qu'il étudiait avec cet amour de la vie sous toutes ses formes, amour jaloux et violent que l'artiste portait en lui, tel un talisman.

Au rebours des peintres consacrés que la réclame bénévole des salons mondains « bombarde » dans les olympes académiques, Pissarro ne cessa jamais d'obéir à l'évolution naturelle de son talent. Il ne s'emprisonna pas dans la gangue étroite et inféconde d'une manière toujours pareille, toujours répétée, dont nous avons tant d'exemples aux Salons annuels. Il peignit jusqu'à la dernière minute avec le souci du mieux, du parfait, de l'harmonie suprême dont il enchanta nos yeux.

Gustave Geffroy, dont le talent délicat, tout de nuance et d'émotion, va de pair avec cet art dont il se complut à traduire les étapes, a parlé d'ingénuité dans la vision des véritables impressionnistes. Nul terme ne s'applique mieux à cet art régénéré; ingénuité de vision seulement, c'est-à-dire un œil vierge en face des choses, dégagé de toutes les teintes fantaisistes de tradition. Chez Pissarro, l'ingénuité fut pour ainsi dire inconsciente, car né lui-même dans la magie solaire des tropiques, parmi la flore somptueuse des Antilles, il avait gardé des premières impressions de la vie le charme des lumières et des teintes vivaces. Fatalement, par la sincérité de son caractère, Pissarro devait aboutir à l'impressionnisme, le créer en quelque sorte avec son ami Claude Monet, retrouver dans les payasges d'Occident les nuances affaiblies des grandes symphonies orientales. On ne taxera, je pense, ni de louange, ni de superfétation, cette opinion.

A cette ingénuité s'amalgame, par l'analyse, une science profonde du coloris et des phénomènes physiques de la lumière et de l'atmosphère. Cet art s'appuie sur la science parce que cette dernière est la logique du développement de l'univers et par conséquent des phénomènes et des apparences. C'est elle qui cherche la solution de ce rébus qui porte en lui-même sa cause et sa finalité. L'Art, qui n'est qu'un reflet, une attitude d'esprit et de cœur dans le monde des phénomènes, doit fatalement, pour être vrai, broder d'abord sur le canevas

scientifique et fixer l'éphémère par la vision clarifiée, l'émotion sincère et simultanée de la réalité et des correspondances naturelles.

A mesure que l'humanité suit les échelons de son développement social, la science pénètre le secret des choses, la beauté apparaît, se révèle, élargit le rythme panthéiste. Non pas un panthéisme d'école et doctrinaire, mais un panthéisme humain, roulant son flot d'idées à travers les heurts des passions et des antinomies, élargissant la conception humaine, la reliant dans ses diverses manifestations, par une modulation unique, entraînant les sentiments et les rêves vers la même ascension de *conscience souveraine*.

* * *

Pissarro, comme tous les impressionnistes de marque, comme Sisley, qui mourut trop tôt, sortait de cette souche d'artistes dont Baudelaire, au point de vue sensitif, fut le précurseur. Victor Hugo, un grand génie mal équilibré, parce qu'il vint trop tôt sur notre planète, devina, le premier, Baudelaire. Il le comprit de prime abord et trouva qu'il avait inventé un *frisson nouveau*. Ce jugement honore la sagacité de Hugo et prouve indubitablement sa maîtrise, malgré la profusion prolixe de ses œuvres. Malheureusement, il n'avait plus le loisir de sortir de la gangue pailletée et miroitante de son lyrisme, mais je suis bien tenté de soupçonner que l'auteur de *Notre-Dame de Paris* envia, sur son déclin, la grandeur hautaine et voluptueuse des *Fleurs du Mal*. Car Baudelaire fut un lyrique puissant qui sut concentrer des volumes en quelques strophes immortelles. Cette concision profonde du verbe qui se rattachait et se nouait aux racines mêmes de la volupté et de la souffrance, où l'émotion atteint son suprême degré de tension nerveuse, est due à la synthèse verbale, à un impressionnisme de pensée.

Baudelaire, je l'affirmerais presque, dut peut-être cette impression graphique de la pensée à son séjour aux Indes. Rien ne fouille le cerveau, ne le peuple d'ondes, de vibrations, ne l'éthérise en quelque sorte, comme la profusion concentrée de ces clartés ardentes qui semblent électriser la chair et faire jaillir les idées parallèlement aux nuances infinies des paysages et des ciels. La littérature de cabinet a trop déteint sur nous et nous avons trop paré notre langue de redondances inutiles pour sentir la poésie vibrante et matérielle des pays du soleil. Rattachant trop souvent nos sensations à des idées générales et confuses, nous oublions facilement que l'âme est un miroir où les beautés fugitives évoluent et impressionnent le cerveau. La nature la plus exubérante ne peut qu'affiner nos organes d'occidentaux accoutumés aux impressions indécises de nos paysages. Les

Le boulevard Montmartre, après-midi, soleil.

Photo DURAND-RUEL.

Printemps, à Louveciennes.

Photo DURAND-RUEL.

lumières violentes font surgir du chaos cérébral d'autres idées que la langue s'ingénie à exprimer d'une façon concrète et plastique, car la vie intellectuelle puise son inspiration dans le climat qui lui sert de réflecteur.

Baudelaire fit, en littérature, le même travail que vingt ans plus tard devaient commencer les Impressionnistes, en peinture. Il est leur père direct et l'instigateur de cette fusion des arts vers laquelle tend l'esthétique contemporaine.

Baudelaire, dans une critique de salon, écrivait déjà : « C'est, du reste, un des diagnostics de l'état spirituel de notre siècle, que les arts aspirent sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles ». Dans une lettre à Frédéric Williot, Wagner disait que : « Chaque art tend à une extension indéfinie de sa puissance, que cette tension le conduit finalement à sa limite et que cette limite, il ne saurait la franchir sans tomber dans l'incompréhensible, le bizarre et l'absurde ».

En littérature apparaissaient des notes subtiles où se révélaient ce frôlement des arts entre eux, ce mariage d'éléments divers empruntés aux branches les plus aptes à l'assimilation. La littérature acquit avec Flaubert cette précision sculpturale, ce relief de frise. Les Goncourt, dont le style artiste fait soupçonner le schéma, l'idéal de l'image, donnaient à la phrase littéraire le précis et la saveur de l'eau-forte ; Banville mit de la lumière et du coloris dans les mots.

Nos aînés, les poètes d'aujourd'hui, outre la plastique du vers, font preuve de cet impressionnisme intellectuel qui fait jaillir une image nouvelle du rapprochement de termes qui ne s'étaient jamais rencontrés. Les uns, trompés par leur facture, n'ont vu dans la poésie qu'une mosaïque ou une peinture, mais la poésie n'est pas là, car l'orfèvre ne peut être que le manouvrier de l'émotion.

La concision de l'écriture moderne a son parallèle dans le raccourci linéal d'artistes comme Forain et Cappiello.

La sculpture aboutit à Rodin, l'incomparable poète du marbre. Ici, on se recueille et pressent un avenir gros de surprises. La sculpture est née dans la frise et y retrouvera son apogée, mais comprise dans le sens des *Bourgeois de Calais* pour la facture et du *Balzac* pour l'idée.

La musique a suivi le même exode. La musique italienne, fort à la mode, n'était qu'une broderie mélodieuse. Beaucoup de fantaisie, une arabesque sur harmonie simple. Wagner, avec le panthéisme germanique, élargit le rythme, creusa l'harmonie et fit surgir du chaos musical cet orchestre incomparable. Vincent d'Indy fit parler la musique. Sur des *Liedmotiv* qui tiennent à la fois du poème et de la fresque, il broda l'harmonie de *Fervaal*.

Dans toutes ces tendances ou, pour mieux dire, dans cette tendance générale des arts, on remarque, au fond de cet étrange soulèvement d'œuvres, un panthéisme grandiose. Nil immense fécondant le terrain des idées, il découle de l'impressionnisme idéal cet affinement de perception que provoque la culture intellectuelle intensive d'aujourd'hui. Ici se trouve un écueil que beaucoup déjà n'ont pas su éviter. La science ne remplace pas, et peut pas se substituer à l'art. Il ne faut pas une émotion factice provoquée par une synthèse brillante ou des juxtapositions habiles de signes. L'émotion simple et profonde qui doit se dégager de toute œuvre ne se fabrique pas ; elle est ou elle n'est pas.

C'est donc à cette tâche de dégager l'émotion du cœur par la sincérité de la vision que doit prétendre l'impressionnisme. Il grandira, se formulera dans toutes les expressions du Beau et aboutira à cette cohésion des arts dont il sera la pierre de touche. Car, au fond de tout, il y a l'antagonisme des forces naturelles, comme des forces sociales, dont le développement fait naître le monde capricieux des apparences.

Ce *doigté prodigieux* que sera l'impressionnisme glissera des apparences à la réalité intangible, universelle, incréée, dont nous portons en nous-mêmes le sens incomplet, mais énigmatique, comme si nous étions le miroir *encore inconscient* de l'univers.

* * *

« De taille moyenne, la voix douce, onctueuse, les traits d'une régularité fine, les cils restés noirs, l'œil d'un brun velouté, la barbe d'argent des patriarches — il a été celui de l'Impressionnisme. »

Cet alerte portrait de Pissarro paru en 1891, dans une revue : l'*Art dans les deux Mondes,* sous la signature A. M., n'a guère changé jusqu'en 1903. Il nous apparaît tel au frontispice de cet ouvrage et l'auteur n'eut-il pas un joli mot en dénommant Pissarro : le patriarche de l'Impressionnisme ?

Il l'est, en effet, non seulement par cette barbe de fleuve qui l'apparente aux effigies vénérées, mais aussi par le labeur énorme et l'impulsion de son œuvre. La question se pose tout naturellement de savoir maintenant quelle est la place de Pissarro dans la galerie des Impressionnistes.

Devons-nous, d'abord, avec M. Camille Mauclair, considérer Pissarro comme un des peintres *secondaires* de l'Impressionnisme.

Personnellement nous ne souscrivons pas à cette classification prématurée.

Des raisons majeures s'opposent à ce jugement qui, de la part de M. Mauclair, fut rendu de très bonne foi, j'en suis certain.

Mon éminent confrère n'a sans doute pas remarqué qu'au point de vue technique Pissarro est peut-être de tous les Impressionnistes celui qui apporta le plus grand bagage de découvertes au fonds commun. Il est en tout cas celui qui étudia la couleur avec le plus d'acharnement, qui fut le plus praticien, le plus curieux de recherches. Il est est le seul des Impressionnistes qui ait une œuvre gravée d'une certaine importance. De plus, sa venue au pointillisme n'est-elle pas une preuve de grande humilité, vertu que tous les grands artistes possèdent, parce qu'ils savent combien leur œuvre, malgré tout leur génie, reste inférieur à la vie et à l'idéal qu'ils ont essayé de traduire. Quand il s'aperçut que ces théories n'atteignaient pas à la solide expérience de ses propres moyens, il l'abandonna. Cette attitude confirme une fois de plus la sincérité de l'homme, sincérité que nous retrouvons toujours au cours de cette longue et féconde carrière d'artiste.

Sa matière, pour employer un terme technique, en usage dans le langage des peintres, est d'une richesse somptueuse et l'on peut voir, dans certaines natures mortes — où précisément la question de matière est plus facilement susceptible d'être appréciée — avec quelle saveur Pissarro pétrissait sa pâte et obtenait un modelé d'une puissance incomparable.

J'allais précisément comparer cette matière avec celle de Cézanne, mais mon argument serait mal venu, puisque M. Mauclair n'aime pas Cézanne, qu'il a même écrit contre son œuvre des lignes d'une sévérité quelque peu haineuse.

Lisez plutôt :

« Quant à M. Cézanne, son nom restera attaché à la plus mémorable plaisanterie d'art de ces quinze dernières années. Il a fallu « l'impudence de cockneys » dont parlait Ruskin pour inventer le « génie » de cet honnête vieillard qui peint en province pour son plaisir et produit des œuvres lourdes, mal bâties, consciencieusement quelconques, des natures mortes d'une assez belle matière et d'un coloris assez cru, des paysages de plomb, des figures qu'un journaliste qualifiait récemment de « michelangesques » et qui sont tout bonnement les essais informes d'un homme qui n'a pu remplacer le savoir par le bon vouloir. Regarder les tableaux de M. Cézanne auprès d'un Monet ou d'un Renoir, cela équivaut à comparer une danse de paysans en sabots et une danse d'Isadora Duncan. Il n'y a pas l'ombre d'une véritable supériorité artistique dans ces tableaux dont on fait des éloges outrés qui gêneront sérieusement un jour leurs bénévoles signataires. Et ces éloges ne sont pas tous dûs à des « cokneys » ou à des naïfs. On les trouve sous la plume d'hommes qui ont su imposer Carrière et Besnard, et écrire de sérieuses pages sur les filia-

tions de l'Ecole Française, d'hommes avertis qui savent ce qu'est la beauté d'une couleur et d'une forme et l'ont prouvé au point qu'on est en droit de se demander s'ils se déjugent (1). »

J'excuse cependant ces lignes de M. Mauclair, parce qu'elles furent inspirées à ce moment, non par son sens d'artiste mais par les révoltes légitimes que firent naître les manœuvres inqualifiables des marchands, parce qu'elles sont le reflet de cette ambiance d'opposition d'un clan d'artistes, que j'apprécie et que M. Mauclair aime, contre les mœurs nouvelles mises à la mode par les tenanciers de la jeune peinture moderne.

Et pourtant M. Mauclair écrivait cinq ans après, en 1900 : « Paul Cézanne, solitaire en Provence, crée des œuvres puissantes et frustes ». Serait-ce par hasard vous qui vous déjugeriez, M. Mauclair ?

Qu'on excuse cette digression, elle montre tout simplement que si les jugements sont d'une variété quelque peu déconcertante, avec des artistes comme Pissarro et Cézanne, il faut avoir recours non plus à la littérature, mais à ce sens plastique de la couleur qu'ils eurent à un degré tel que leurs œuvres considérées à ce point de vue sont évidemment les plus solides de leur groupe.

C'est pour avoir méconnu ce côté essentiellement pictural de l'œuvre de Pissarro que M. Mauclair le classe dans les peintres secondaires, La critique, du reste, suit l'évolution de la peinture. Celle-ci, sous l'impulsion des impressionnistes — impulsion dont Pissarro et Cézanne peuvent revendiquer une large part — a évolué vers la sensation imagée, vers une plénitude colorée qui passe avant la construction et le style, quoique le style puisse aussi bien jaillir des choses mêmes — non pas de leur réalisme brut, mais d'une sélection rigoureuse de leurs valeurs — que d'une suggestion purement inventive de l'esprit.

Cette évolution n'est évidemment qu'une étape vers une orchestration plus grande, mais telle qu'elle est, il faut en tenir compte et donner à chacun la place que lui assigne son œuvre.

Or, Pissarro reste pour ces motifs dans les premiers rangs des Impressionnistes parce qu'il a vaincu des difficultés innombrables. Evidemment l'aspect de son œuvre manque de cette poésie, de ce romantisme qui a si longtemps affadi notre culture artistique.

La nature s'y déploie, agreste et simple, comme une belle fille de ferme, dont la beauté réside dans la plantureuse robustesse des formes et l'incarnat du teint frais, légèrement hâlé par le grand air des champs. Si Pissarro ne l'a pas embellie, sachons-lui gré d'avoir retrouvé, en elle et par lui, la véritable poésie du sol, de la terre,

(1) *La Revue*, 15 décembre 1905.

cette âme matérielle qui s'exhale des pierres et des verdures, telles qu'elles sont, dans l'humble beauté de leur simplicité rustique.

Dans un tel mouvement de réédification, c'est encore Pissarro que les peintres viendront consulter de préférence, avec le plus de profit.

La multitude et la variété de ses recherches ont encombré son œuvre, nous le reconnaissons, d'œuvres d'une médiocre attraction de musée, mais il ne faut pas voir en lui pour cela un « faux maître », ou le « bottin de l'impressionnisme » tel que le qualifia, d'une façon quelque peu irrévérencieuse, M. Charles Morice dans le *Mercure de France*.

On pourrait à la rigueur sourire de ces expressions, comme d'une boutade de mauvaise humeur, mais M. Charles Morice précise par ce jugement qui ne comporte aucune ambiguité : « On ne peut plus parler de la nature à propos de Pissarro, il ne l'a pas aimée ; il n'a vu en elle que sujets à tableaux, il l'a regardée froidement ».

Je ne sais pas de quel œil M. Charles Morice a regardé l'œuvre de Pissarro, en tout cas cette œuvre aurait dû lui suggérer une modestie qui lui convenait avant toutes choses. Je crois plutôt que M. Charles Morice a regardé trop froidement l'œuvre de Pissarro pour porter un pareil jugement manifestement tendancieux. Aussi nous ne nous arrêterons pas à discuter ces lignes que l'œuvre du Maître dément surabondamment.

Dans la lignée des Impressionnistes, Pissarro garde sa place sur le même rang que Monet et Sisley, parce que chacun d'eux a sa physionomie et son caractère propres dans le paysage.

Cette égalité découle même de cette tendance générale de l'Impressionnisme à n'avoir jamais essayé de styliser la nature.

C'est le grand reproche qu'on leur adresse, reproche facile, un peu puéril, puisque ces artistes ne cherchaient pas à interpréter une nature artificielle, embuée d'idéologies vieillotes. Ils avaient assez à faire de retrouver l'*image du monde* sous l'encrassement des jus séculaires, de nous enseigner à le bien voir, de nous y faire découvrir les merveilles de ses métamorphoses.

Nous n'avons tout simplement qu'à nous incliner devant leur tâche qui fut *nécessaire*, aride et colossale, à laquelle nous devons reconnaître l'inspiration féconde et obligatoire de l'évolution actuelle des arts.

Il serait du plus mauvais goût de renier aujourd'hui l'influence incalculable que, depuis 1876, ce mouvement imprima dans la peinture et dans les idées. Depuis, toutes les palettes se sont éclaircies inconsciemment. Les peintres ont subi la fascination de leurs lumières et de leur coloris. Les uns sont allés plus loin et ont cherché la syn-

thèse dans ce chaos d'analyses ; c'est la loi réflexe des activités cérébrales.

Les Impressionnistes ont décrit leur courbe dans l'histoire de l'art et il serait vain de continuer leur formule comme bon nombre l'ont fait. Mais le poncif est la marque certaine de l'impuissance. Jamais les Impressionnistes n'ont prétendu obliger leurs successeurs à les répéter, car la manière ne fait pas la chose. C'est ce que ne veulent pas comprendre à leur tour d'autres artistes attardés qui, non contents d'élaborer de pâles pastiches du passé, se mêlent d'écrire contre cet admirable mouvement, le rendant responsable de toutes les déformations parasites et des absurdités qui palabrent aujourd'hui sur les cimaises indépendantes. Sous prétexte que les anciens firent des chefs-d'œuvre, ils recopient pieusement les mêmes tons donnés par les Maîtres et infligent à un nu d'aujourd'hui le ton que plusieurs siècles ont patiné.

A travers ces erreurs et ces dénigrements, l'œuvre des Impressionnistes rayonne d'un éclat pur. Quand le temps aura sélectionné cette œuvre immense, alors apparaîtra le pur joyau de leur génie.

La mort de Camille Pissarro fut de celles qui laissent aux âmes éprises de beauté un reflet infini. Avec lui s'éteignit la magie d'un pinceau qui créa d'inestimables chefs-d'œuvre, éparpillés aujourd'hui dans les musées d'Europe et les galeries particulières.

Travailleur infatigable, Pissarro demeure le modèle de l'artiste tel que les compromis modernes l'obligent à devenir. Sa vie fut un enseignement, car, pour sauvegarder son indépendance, pour se consacrer entièrement à la recherche des notations picturales. Pissarro se tint à l'écart, insoucieux des critiques, indifférent aux haines, gardant sur sa face de patriarche la sérénité d'une âme charmée chaque jour par l'harmonie naturelle.

Il n'eut donc pas les honneurs de la consécration officielle ; on n'a pas jeté sur sa tombe les fleurs de rhétorique des discours pompeux et vains ; il ne fut rien, « pas même académicien » ; mais il a vécu dans l'amour ardent de son art sincère, probe et magnifique.

Pissarro restera l'ouvrier des premières heures qui consacra pieusement sa vie à l'élaboration d'un art universel et complet dont toutes les expressions sont humaines et naturelles. Il aura posé un des premiers jalons de l'esthétique future par laquelle les artistes de l'avenir s'émanciperont vers la lumière, source de toute vie et de toute beauté. La rêverie ensoleillée de son œuvre immense charmera pour longtemps les délicats et les sincères, et les peintres eux-mêmes sauront y retrouver les marques d'un génie modeste, dont s'enorgueillira plus tard la France, quand elle mettra le souci de ses gloires artistiques au-dessus des cabotinages. Ils reviendront chercher dans ces toiles

vibrantes l'inspiration d'une technique personnelle et raisonnée que les Académies ne soupçonnent point, figées qu'elles sont dans la décrépitude des formules compassées et des erreurs. La génération des jeunes peintres d'aujourd'hui trouvera un enseignement moral dans la vie de cet homme qui s'aliéna, de cœur gai, les honneurs imbéciles du snobisme mondain, pour la satisfaction personnelle de faire une œuvre durable et profonde comme l'humanité dont elle est la vivante image.

J.-C. HOLL.

BIBLIOGRAPHIE DE L'IMPRESSIONNISME

DURANTY : *La Nouvelle Peinture,* 1876.
TH. DURET : *Les Peintres impressionnistes,* 1878-1906.
— *Critique d'avant-garde,* 1885.
FÉLIX FÉNÉON : *Les Impressionnistes en 1886.*
GEORGES LECOMTE : *L'Art Impressionniste,* 1892.
GUSTAVE GEFFROY : *La Vie Artistique,* 1897-1905.
ANDRÉ MELLÉRIO : *L'Exposition de 1900 et l'Art impressionniste,* 1900.
CAMILLE MAUCLAIR : *L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses Maîtres,* 1904.
ANDRÉ FONTAINAS : *Histoire de la Peinture française au XIX^e siècle,* 1906.
J.-C. HOLL : *Après l'Impressionnisme,* 1910.

Paysannes ramassant des herbes (gouache).

Photo DURAND RUEL.

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIÈRE — VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

1^er-7-1911 *Le Gérant :* Ernest REYNAUD.

Tous les Samedis il faut lire

Les Hommes du Jour

Annales Politiques, Sociales, Littéraires et Artistiques

La mieux faite,

La plus combative,

La plus littéraire,

des publications hebdomadaires illustrées.

Le Numéro, 10 centimes

En vente partout

Collaborateurs réguliers :

Octave Béliard — L. et M. Bonneff — Cratès — Henri Guilbeaux — Han Ryner — Harmel — Victor Méric — André Morizet — Miguel Almereyda — Louis Nazzi — Georges Pioch — Jehan Rictus — Marcel Sembat — Victor Snell.

Henri FABRE & Cie, 20, Rue du Louvre — PARIS

Vient de paraître :

Daniel ULM

Officier Juif et Patriote

par

Jean STEENE

Couverture en trois couleurs et dix hors-texte
d'HERMANN-PAUL

Un volume in-18 — **Prix : 3 fr. 50**

FRANCO, pour les lecteurs des HOMMES DU JOUR et de PORTRAITS D'HIER, 3 fr.

H. FABRE & Cie, 20, Rue du Louvre, 20, PARIS

Vient de paraître :

LES HOMMES DU JOUR

Annales Politiques, Sociales, Littéraires et Artistiques

Numéro 5 hors-série

Exceptionnellement, ce numéro : 0 fr. 30 — En vente partout

Hommage à Émile ZOLA

Émile ZOLA à Médan
Par H.-L. FANKHAUSER

L'exemple d'Émile ZOLA
Par Louis NAZZI

Émile ZOLA et le Travail
Par Louis PIERARD

La Poésie d'Émile ZOLA
Par GOSSEZ

Émile ZOLA et les littérateurs

Émile ZOLA et l'Amour
Par JEAN-MONIQUE

Émile ZOLA et les Arts
Par Henri GUILBEAUX

La Philosophie d'Émile ZOLA
Par Elie FAURE

Émile ZOLA et la Haine
Par Gabriel REUILLARD

Hors-Série parus :

N° 1 : NOEL. — **Illustrations de** A. Delannoy, Roubille, Poulbot, Hermann-Paul. — **Texte de** Emile Verhaeren, Léon Werth, Jean Rictus, Octave Béliard, Charles-Louis-Philippe, Victor Snell, Marguerite Audoux, L. Nazzi, Henri Guilbeaux, Walt Whitman (traduction de Léon Balzagette).

N° 2 : LA GUERRE. — **Illustrations de** Steinlen, Poulbot, Roubille, Grandjouan, Lucien Laforge. — **Texte de** : Jehan Rictus, Léon Werth, Vigné d'Octon, H. Guilbeaux, Victor Méric, F. Crucy, Gaston Couté, G. Reuillard, Jean Marestan, Louis Nazzi.

N° 3 : LE NU. — **Illustrations de** Poulbot, Willette, Steinlen, M. Robin, J. Hémard, Dépaquit, Lucien Laforge. — **Reproduction des œuvres des maîtres** : Toulouse-Lautrec, Manet, Fragonard, Degas, Renoir, A. Rodin. — **Texte de** Louis Nazzi.

N° 4 : LÉONARD DE VINCI. — **La Joconde — La Vierge et l'Enfant — La Belle Ferronnière — L'Annonciation — Le Saint-Jean-Baptiste - La Cène - Bacchus.** — **Texte de** Paul Garandeau et d'Henri Guilbeaux.

Les numéros 1, 2, 3 : 0 fr. 50 chaque ; franco, 0 fr. 60
Les numéros 4 et 5 : 0 fr. 30 ; franco, 0 fr. 40
Les 5 numéros franco : 2 fr. 40

Prime exceptionnelle

En vous abonnant pour un an aux **HOMMES DU JOUR**, vous recevrez gratuitement les 5 numéros ci-dessus et ceux qui paraîtront pendant l'année de votre abonnement.

PRIX DE L'ABONNEMENT :
France et Colonies : 6 fr. 50 — Etranger : 9 fr. (Port des primes compris)

H. FABRE & Cie, 20, Rue du Louvre, PARIS

IMP. COOPÉRATIVE OUVRIÈRE, VILLENEUVE-St-GEORGES

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date due

CT
0140 .P65
V0056 1911

HOLL, J. C.
CAMILLE PISSARRO

1535398

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 03 09 12 14 12 1